

Inge Münz-Koenen

**Der Spanienkrieg
im geteilten Gedächtnis der Deutschen.
Klaus Volkenborns Dokumentarfilm
Unversöhnliche Erinnerungen (1979)
und seine Rezeption in West und Ost**

Volkenborns Film und seine bis ins Heute reichende Rezeptionsgeschichte bieten ein anschauliches Beispiel für die Komplexität und den Variantenreichtum medieninduzierter Erinnerung. Zwei Teilnehmer am Spanischen Bürgerkrieg blicken zurück auf ihre konträren Biographien von den 1920er bis in die 1970er Jahre. Der eine, von Beruf Maurer, kämpfte in den Internationalen Brigaden auf Seiten der Republik; der andere war Mitglied der "Legion Condor" – der von Deutschland ins Leben gerufenen Fliegerstaffel zur Unterstützung des Franco-Regimes. Die Aufführungsgeschichte seit 1979 wiederum spiegelt die Zeit danach – die deutsche Teilung, die Vereinigung und die Jetztzeit. Das Motiv der Unversöhnlichkeit auch hier, aber ebenso der permanente Umbau von Gedächtnis in den Köpfen der Zuschauer.

Zu Beginn der Dreharbeiten 1978 lag der Spanische Bürgerkrieg 40 Jahre zurück – inzwischen sind wieder mehr als 30 Jahre vergangen. Nimmt man allein die Eckdaten 1938 und 2008, so markiert der Film eine annähernde Halbzeit im historischen Gedächtnis der Deutschen.

Bis 1989 unterschieden sich die Aufführungspraxen beider deutscher Staaten deutlich voneinander. In der Bundesrepublik wurde der 90-minütige Dokumentarfilm zuerst im Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF) gezeigt. Das ZDF war Koproduzent, die Reihe "Das Kleine Fernsehspiel" das Sendeformat. Auf die Erstsending im September 1979 folgte noch im gleichen Jahr die Uraufführung im Kino. In den Filmtheatern lief er in all den folgenden Jahrzehnten mit Erfolg. Im Fernsehen allerdings wurde er erst nach 20 Jahren, jetzt im vereinten Deutschland, ein zweites Mal ausgestrahlt. Ein Grund für sein Ver-

schwinden aus den Fernsehprogrammen der Bundesrepublik war der politische Eklat, den die Erstsending ausgelöst hatte. Seit 1999 war der Film wieder mehrfach im ZDF zu sehen, jetzt aber in einem aktualisierten Kontext – den Bundeswehreinseten in internationalen Krisengebieten. Seit 1993 gibt es den Film als Videokassette, herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung.

In der DDR wurde der Film trotz aller Favorisierung der Antifaschismus- und Spanienkriegsthematik weder im Fernsehen noch in den Kinos gezeigt. Es gab nur eine bemerkenswerte Ausnahme: 1986 nahm ihn die Akademie der Künste der DDR (AdK) in eine Dokumentarfilmwoche zum Spanischen Bürgerkrieg auf. Diese einmalige Vorführung am 8. November 1986, die den Veranstaltern einen immensen Aufwand an Vor- und Nachbereitung abverlangte, bietet aus heutiger Sicht ein signifikantes Beispiel für das nicht nur territorial gespaltene Kollektivgedächtnis in Deutschland. Vielmehr steht die DDR-interne Rezeption selbst für zwei gegenläufige Tendenzen: Auf der einen Seite hatte sich im Lauf der Zeit ein Geschichtsbild verfestigt, dem das Spanienthema als Platzhalter diente für die heroische Phase des antifaschistischen Kampfes mit deutscher Beteiligung. Auf der anderen Seite gab es immer wieder Beispiele gelungener Korrektur des erstarrten Spanienbildes in Kunst und Publizistik. Beide Bestrebungen überkreuzten sich am 8. November 1986 im Kinosaal der AdK. Die Vor- und Nachgeschichte dieser Aufführung ist in Dokumenten überliefert – Zeugnisse des allgegenwärtigen Dirigismus in der Kultur- und Öffentlichkeitspolitik der DDR, Beweismittel aber auch für couragiertes Ankämpfen gegen die drohende Mumifizierung des Gedächtnisinhalts “Spanienkrieg”.

Zur politisch brisanten Aufführungsgeschichte der *Unversöhnlichen Erinnerungen* in beiden deutschen Staaten bildete die übereinstimmende künstlerische Wertschätzung einen eigentümlichen Kontrast. Gleich 1979 erhielt Volkenborns Film zwei Hauptpreise: einen vom Oberhausener Filmfestival und einen von der Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche. Wie dieses ständige Balancieren zwischen Kanonisierung und Berührungsangst, auch zwischen Öffentlichkeit und deren Verhinderung, in Ost und West konkret aussah, zeigen die getrennten Aufführungsgeschichten vor 1989.

1. 1978/79: Filmzeit und gefilmte Zeit

Für die Rezeption der *Unversöhnlichen Erinnerungen* im Westen Deutschlands sollte der Umstand eine nicht unerhebliche Rolle spielen, dass beide Protagonisten Bundesbürger waren. Die geläufigen Vorstellungen von der DDR als Heimat des kommunistischen Widerstands und der BRD als Hort des militanten Antikommunismus unterliefen die Filmemacher schon mit der Auswahl der zwei Zeitzeugen. Der Maurer Ludwig Stillger, seit den 1920er Jahren Kommunist, musste bereits 1933 nach Holland emigrieren und kehrt nach Spanienkrieg, Internierung und Illegalität 1946 nach Deutschland zurück. In seiner Heimatstadt Remscheid arbeitet er wieder in seinem Maurerberuf, ist aktiver Gewerkschafter und Remilitarisierungsgegner. Der "Condor"-Pilot Henning Strümpell, seit 1931 Offizier der Reichswehr, ab 1933 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs Jagdflieger, kommt ebenfalls 1946 aus britischer Gefangenschaft zurück und baut sich eine Import-Export-Firma in Frankfurt am Main auf. 1956, mit Gründung der Bundeswehr, wird er als Oberst übernommen, 1968 mit dem Dienstgrad "General" pensioniert. Der Antifaschist Ludwig Stillger lebt zu dieser Zeit mit einer um die Jahre des Widerstands gekürzten Rente in seiner alten Wohnsiedlung im Bergischen Land.

Die Jahre 1978/79, in denen der Film entsteht, bilden ihrerseits eine Zäsur in der politischen Geschichte der Bundesrepublik. Der "Deutsche Herbst" lag nur ein bis zwei Jahre zurück. Die öffentliche, mediengesteuerte Wahrnehmung wird beherrscht von den Themen Rote Armee Fraktion (RAF) und politische Strafjustiz. 1981 wird Margarethe von Trotta ihrem Film über die Atmosphäre jener Jahre den Titel *Die bleierne Zeit* geben. Andererseits: Zehn Jahre nach "1968" haben sich Bürgerrechts- und Friedensbewegungen konsolidiert, zu Parteien formiert und Reformen durchgesetzt. Beide Tendenzen – die neuerliche Polarisierung der Lager in "links" und "rechts", aber auch die Politisierung der jungen Generation durch den 1975 beendeten Vietnamkrieg und die Sensibilisierung der Öffentlichkeit für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit – gehören in diese Zeit. Ein deutliches Signal der Sensibilisierung war die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* im Januar 1979 und der durch sie ausgelöste Wahrnehmungsschock.

Das Filmteam der *Unversöhnlichen Erinnerungen* – neben dem Regisseur Klaus Volkenborn der Autor Karl Siebig und der Kameramann Johann Feindt – hatte gerade die (West)-Berliner Film- und Fernsehakademie absolviert. Es war ihr zweiter Film nach einem Porträt über Ernst Busch mit dem Titel *Vergeßt nie, wie es begann* (1978). *Unversöhnliche Erinnerungen* unterschied sich bei aller thematischen Nähe zum Busch-Film mit seinen Spanienkrieg-Reminiszenzen durch die bis dahin unbekannten Protagonisten. Der “Condor”-Pilot Strümpell und der Interbrigadist Stillger wurden von den Filmemachern aus der westdeutschen Anonymität geholt. Beide “Spanienkämpfer” sind sich realiter nie begegnet – weder im früheren Leben noch anlässlich der Dreharbeiten noch nach dem fertigen Film. “Unversöhnlich” sind allein ihre Erinnerungen.

Abb. 1: Henning Strümpell (links) und Ludwig Stillger im Interview



Quelle: Klaus Volkenborn: *Unversöhnliche Erinnerungen* (1979). Filmstills.

Der Maurer und der General haben dieselben Stationen der Geschichte durchlebt – den Ersten Weltkrieg, die Weimarer Republik, Nazi-deutschland, den Zweiten Weltkrieg und schließlich 30 Jahre Bundesrepublik. Der Spanische Bürgerkrieg nimmt in dem brüchigen Geschichtskontinuum eine herausgehobene Stellung ein. Dem Jagdflie-

ger bot er einen willkommenen Start in seine militärische Karriere, dem Interbrigadisten die Möglichkeit zur aktiven Bekämpfung des Faschismus nach der Niederlage von 1933. Beide sind keinem historischen "Schicksal" ausgeliefert, sondern selbst Akteure des Geschehens. Sie gehen als Freiwillige nach Spanien – wenn auch an unterschiedliche Fronten und aus entgegengesetzten Motiven. Schlüsselfiguren sind sie nicht zuletzt deshalb, weil sie auch 1979 zu diesen ihren persönlichen Entscheidungen stehen. Im Unterschied zur Allgemeingeschichte verlaufen die Personengeschichten kontinuierlich. Die Zeit von 1936 bis 1939 war ein Einschnitt, der aber nichts an der Stringenz der biografischen Verläufe änderte.

Anders der Film: Die Schlüsselwirkung entsteht dadurch, dass der Spanienkrieg aus dem Kontinuum der Vergangenheit herausgelöst und in die Gegenwart der endsiebziger Jahre geholt wird. Die Erinnerungsbilder der zwei ungleichen Zeitgenossen steuern die Rezeption.

Die Interviews mit beiden bleiben neunzig Minuten lang die Wahrnehmungsdominante. Klaus Volkenborn, im Bild nicht zu sehen, führt die Gespräche mit beiden getrennt in ihrem jeweiligen Wohnumfeld. Bei Ludwig Stillger ist das die Wohnküche seiner Remscheider Mietwohnung, bei Henning Strümpell das Arbeitszimmer in der Frankfurter Familienvilla. Stillgers Küche ist nicht nur Interieur, sondern auch das alltägliche Aktionsfeld von Ludwig und seiner Frau Lisbeth. Strümpells Handlungsraum ist ein "Herrenzimmer", wie es früher hieß – mit Schreibtisch, Bücherwänden, Mahagonimöbeln und Bildern aus der Ahnengalerie.

Die eigenen vier Wände als Bewegungsraum: davon erzählen auch die unterschiedlichen Körpersprachen von Maurer und Offizier. Während man den einen in der Küche hantieren sieht, zeigt sich der andere vornehmlich am Schreibtisch oder vor den Ölgemälden der Vorfahren. Auch beider Redegestus unterscheidet sich: Der General rapportiert, während Ludwig diskutiert und auch mal eine Gegenfrage stellt. Trotzdem erweckt der unterschiedliche Habitus nicht den Eindruck soziologischer Schemata. Der frühere "Condor"-Offizier ist keine Karikatur, der kommunistische Spanienkämpfer keine Heldengestalt. Beide wirken ungeachtet ihrer exponierten Rollen in der gefilmten Geschichtserzählung als Personen authentisch. Der alte Krieger Strümpell ist aufrichtig, in seiner Art verbindlich, unverstellt, um ehrliche Antworten bemüht. Der Altkommunist aus Remscheid, ein le-

bendiger Erzähler, ist reflektiert, ohne phrasenhaft oder dogmatisch zu sein.

Für die Filmzuschauer sind Wohnumfeld, Interieur, Körpersprache, Redegestus – diese rein visuellen, oft unbewusst ablaufenden Wahrnehmungsdetails – filmische Mikroaussagen. Sie kommentieren auf ihre Weise die sprachlichen Äußerungen. Beide Spuren – die visuelle und die verbale – erzeugen zusammen die Filmgegenwart. Für die zeitgenössischen Zuschauer von 1979 war überdies die artifizielle Filmgegenwart nahezu identisch mit der erlebten. Das aktuelle Geschehen der endsiebziger Jahre war auch gemeinsamer Rezeptionshorizont – darin eingeschlossen die genannten politischen Naherfahrungen von Deutschem Herbst, Vietnamkrieg und *Holocaust*.

Die eingangs erwähnte künstlerische Wertschätzung der *Unversöhnlichen Erinnerungen* beruht darauf, dass der Film weder Dokumentation (des realen Geschehens) noch Reportage (der Lebensläufe) ist. Die "Begegnung" von Stillger und Strümpell hat keine Referenz im wirklichen Leben. Sie ist ein fiktionales Zusammentreffen, das aus der Kontrastmontage des Filmmaterials entsteht. Die bewegten Bilder auf Zelluloid, der abgedrehte Filmstreifen auf der 16mm-Rolle, in Fragmente zerschnitten und neu zusammengeklebt, fügen sich erst in den Köpfen der Zuschauer zu einer Aussage zusammen. Das Gedächtnis, das das Medium Film stiftet, ist nicht mehr das der individuellen Erinnerung. Hier greifen die Autoren auf ein filmisches Verfahren zurück, wie es von den Filmavantgardisten in den 1920er Jahren entwickelt worden war. Die Mittel des Stummfilms, damals dem unvollkommenen Stand der Technik geschuldet, werden nach mehr als 50 Jahren ästhetisch innovativ, weil sie sich gegen die vorherrschenden Sehgewohnheiten richten. In den 1970er Jahren sind dies der großformatige, mit *Dolby Surround*, *Technicolor* und *Cinemascope* ausgestattete Film in den Kinos und Fernsehspiele auf dem häuslichen Bildschirm, die zumeist noch bebilderte Hörspiele oder verfilmte Textbücher waren.

Die durchgängig angewandte Kontrastmontage bewirkte, dass Volkenborns Film ohne Kommentar auskam – für die siebziger Jahre ein Novum und von den Kulturkonservativen in West und Ost argwöhnisch beäugt. Die Filmemacher schneiden die Interviews so ineinander, dass dieselben historischen Ereignisse jeweils aus den konträren Perspektiven des Kommunisten und des Bundeswehrgenerals ge-

schildert werden. Den Spanienkrieg auf der Erde betrachtet der Flieger Strümpell aus der Distanz der Pilotenkanzel; der Infanterist Stillger dagegen erlebt ihn auch optisch aus der physischen Nähe des Schützengrabens.

Entscheidend für das Zusammenspiel von Erzählzeit der Autoren und erzählter Zeit der Lebensgeschichten ist, dass das Filmgedächtnis für die Dauer der Rezeption polyperspektivisch strukturiert wird.

Die Montage der Erinnerungen erhält eine weitere, raumzeitliche Dimension durch die Hereinnahme historischen Filmmaterials aus dem Spanienkrieg. Auch diese zweite Zeitebene, die reine Vergangenheit, ist mediengeneriert. Die Dokumentarfilme gehören zum Inventar des manifesten historischen Kollektivgedächtnisses. Die Filmgeschichte kommt den Filmemachern entgegen: Die 1930er Jahre waren eine erste Hoch-Zeit der Berichterstattung im Kino. Wochenschauen aus aller Welt, auch aus den am Bürgerkrieg beteiligten Ländern Spanien, Deutschland, Sowjetunion, USA, Italien, Frankreich brachten Bilder von der Front. Berühmte Regisseure wie Luis Buñuel, Joris Ivens, Noel Bruckner, Alain Resnais, Roman Karmen drehten dokumentarische Spanienfilme. Die auf Zelluloid gespeicherten, gleichsam stillgestellten und irreversibel festgeschriebenen Gedächtnisse gelangen aus der ebenso unwiderruflichen Vergangenheit in die bewegte Gegenwart von 1979. Für diese Wahrnehmungsdimension ist nicht unerheblich, dass das historische Gedächtnis des 20. Jahrhunderts wesentlich ein Bildgedächtnis ist. Das 20. gilt als erstes Jahrhundert, das nahezu komplett durch audiovisuelle Zeugenschaft repräsentiert wird. Auch wer den Zweiten Weltkrieg nicht erlebt hat, kennt seine Bilder.

In der Interaktion mit dem bildbesetzten Kollektivgedächtnis bekommen wiederum die rein subjektiven, an das konkrete Individuum gebundenen Erinnerungen eine neue Bedeutung. In den *Unversöhnlichen Erinnerungen* war diese Dimension vor der Premiere die große Unbekannte. Danach sollten sich die unvorhersehbaren, den Erfahrungen des Publikums eher zuwiderlaufenden Erinnerungen von Stillger und Strümpell mit all ihren Facetten, Details und Episoden als besonders publikumswirksam erweisen.

Auf die Frage, ob er bei seinem Spanieneinsatz Angst vor dem Krieg gehabt hätte, antwortet der Jagdflieger Strümpell "Angst? Im Gegenteil! Es ging alles so schnell, wir hatten nur Angst, dass wir

unsere Orden nicht zusammenkriegen" (Volkenborn 1979). Für ihn war der Krieg ein Abenteuer. Er weiß in allen Einzelheiten zu erzählen, dass er sich in Vorfreude auf den Spanieneinsatz vom ersten Sold am Berliner Tauentzien zwei Paar besonders elegante Halbschuhe gekauft hatte. Die hohe "Abschussprämie" nach dem Sieg investierte der "Condor"-Pilot in ein Adler-Triumph Cabriolet. Die von Hermann Göring ausgefertigte Urkunde präsentierte er stolz in die Kamera. Dem Bild vom noch nachträglich begeisterten Gesicht des Generals folgt ein Schnitt zur Naziwochenschau vom Juni 1939, die den Siegesmarsch der "Legion Condor" durch das Berliner Brandenburger Tor als Triumphzug überträgt. Im Film erfährt man nicht, dass die "Spanische Allee" damals ihren Namen bekam. Der heutige Zuschauer weiß aber, dass sich der Straßename seither nicht geändert hat.

In der Gewissheit, das Publikum auf seiner Seite zu haben, schildert der General die traditionellen Tugenden des deutschen Militärs – Disziplin, Wertebewusstsein, Kameradschaft, Führungsqualitäten, Ordnungsstreben – als weiterwirkende Qualitäten der Wehrmacht in der Bundeswehr. Sein Motiv, die Welt vor dem kommunistischen Chaos zu bewahren, trägt ihn von der Reichswehr über die "Legion Condor" und den Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart als glücklichen Pensionär im Frankfurter Villenvorort.

Für Ludwig Stillger endete der Spanienkrieg 1939 im französischen Internierungslager. Sein Einsatz bei den Internationalen Brigaden hatte dieselben Konsequenzen wie für die meisten überlebenden Deutschen. Auf das Lager folgten Emigration und Illegalität, 1946 dann die Rückkehr ins zerstörte Remscheid. Ehefrau Lisbeth und den gemeinsamen Sohn hatte er seit seiner Flucht vor den Nazis 1933 nicht gesehen. Während Ludwig in Spanien war, hatte die Gestapo Lisbeth verhaftet, um den Aufenthaltsort ihres Mannes herauszubekommen. Weil sie den nicht preisgab, verlangte man von ihr die Scheidung. Andernfalls würde man ihr den gemeinsamen Sohn, das Kind des Landesverräters, wegnehmen. Pro Forma ging sie darauf ein – im Vertrauen darauf, dass eine Trennung unter dieser Voraussetzung später keine Gültigkeit hätte. Eher beiläufig erwähnen die beiden in den Küchengesprächen mit Volkenborn, dass ihnen die Anerkennung ihrer inzwischen 50-jährigen Ehe weiter verwehrt blieb. Ludwig galt überdies bei den Behörden nicht als Verfolgter des Naziregimes, so dass beide auf die ihnen zustehende Rente verzichten mussten.

2. Die Premiere 1979

Zum ersten Mal lief der Film am Donnerstag, dem 13. September 1979 im Zweiten Deutschen Fernsehen. Es war eigentlich ein 35mm-Kinofilm von 90 Minuten Dauer. Das ZDF hatte den Film koproduziert für seine Reihe "Das Kleine Fernsehspiel". Diese wiederum bot in den 1970er Jahren Regie-Debütanten und Autorenfilmern Gelegenheit, ihre künstlerisch ambitionierten Produktionen zu präsentieren. Die Sendermine für das Nischenformat lagen immer nach dem Hauptabendprogramm. Am 13.09.1979 war das die Zeit von 22.30 bis 23.50 Uhr. Im ZDF-Hauptprogramm hatte es vorher einen Publikumsrenner, die Quizshow "Der Große Preis" gegeben, gefolgt von dem renommierten Politikergespräch "Bonner Runde".

Neben dem späten Sendeplatz schienen auch Sujet und Machart des Dokumentarfilms wenig geeignet, ein Massenpublikum anzuziehen: Zwei alte Männer, die aus ihrer Vergangenheit erzählen – das ließ am ehesten eine Mischung aus Milieufilm und Sozialreport erwarten.

Es stellte sich jedoch heraus, dass die Sehbeteiligung ungewöhnlich hoch war. In den Tagen danach erreichte das ZDF eine große Zahl aufgeregter Zuschauerbriefe; es musste sogar eine neue Telefonleitung gelegt werden, weil das Zuschauertelefon überlastet war.

Die Pressekritik lobte den künstlerischen Rang des Dokumentarfilms, die Springer-Zeitungen empörten sich erwartungsgemäß über die politische Aussage und über den Kommunisten als Zeitzeugen. Der Film erhielt sofort den Hauptpreis des Oberhausener Festivals und kam noch im selben Jahr in die Kinos. Das Plakat der Erstaufführung zeigte ein Foto vom "Condor"-Piloten Strümpell und ein Passbild des Rentners Stillger.

Abb. 2: Das Filmplakat zur Uraufführung (1979)



Quelle: Jochen Voit (2006): *Erinnerungsort de.– Materialien zur Kulturgeschichte.* Berlin (DVD).

Beim genauen Hinsehen erkennt man auf Letzterem den Stempel der Stadt Remscheid und die Unterschrift "Sonderausweis für politisch, rassistisch und religiös Verfolgte". Das Passbild auf dem Poster dokumentiert einen politischen Erfolg, den selbst die Macher nicht vorhersehen konnten. Im Archiv des ZDF findet sich dazu folgender Vermerk:

Nach der Erstsending von "Unversöhnliche Erinnerungen" gab es ungewöhnlich viele Zuschauerbriefe mit sehr bewegtem Inhalt. Mehrere Zuschauer legten ihren Briefen Geldscheine bei – meistens mit der Absicht der Wiedergutmachung für die dem Ehepaar Stillger von der Stadt Remscheid vorenthaltene Anerkennung anlässlich ihrer Goldenen Hochzeit. Die SPD-regierte Stadt Remscheid, die viele Protestbriefe und auch Druck von SPD-Mitgliedern erhalten hatte, rechtfertigte sich in einer Stellungnahme und korrigierte die Entscheidung. Ein Rentenexperte, der die Sendung gesehen hatte, nahm sich des Falles Stillger an. Er konnte bei den zuständigen Behörden erreichen, dass Ludwig Stillgers Rente neu berechnet wurde. Dieser Experte war bereits mehrfach tätig geworden in vergleichbaren Fällen, in denen Verfolgten des Naziregimes auf Grund von "unbotmäßigem" politischem Verhalten die Rente versagt worden war. Ludwig Stillger erhielt später eine Nachzahlung für die vorenthaltenen oder zu niedrig gezahlten Rentenbeiträge (ZDF 2005).

Klaus Volkenborn ergänzte später, dass der Film im Bundestag zu einer kleinen Anfrage geführt und eine Gesetzesänderung zur Folge hatte. Die Renten der Verfolgten des Naziregimes wurden danach neu berechnet (Interview 2005).

Leidtragender der öffentlichen Diskussion nach dem Film war der General. Volkenborn dazu:

Er hat mich sogar noch an dem Abend, als der Film ausgestrahlt worden ist im ZDF, spät abends angerufen und gesagt: "Das ist ja ein wunderbarer Film geworden. Also, auch meine Leute hier, wir haben uns den natürlich gemeinsam angeguckt, sind ganz begeistert". Und am nächsten Tag kamen dann die Kritiken. Und da wurde er als Fossil dargestellt. Also vor allen Dingen die Welt am Sonntag, die FAZ, also die für ihn maßgebliche Presse, die haben ihn aussortiert. Die haben gesagt, dieser Mann ist in keiner Weise repräsentativ für irgendwas. Sondern er ist ein Monster, ein Fossil [...] (Interview 2005).

Mehrere Protestschreiben des empörten Generals an die Springer-Presse und den Intendanten des ZDF (auch ein ehemaliger Jagdflieger) konnten an dem Verdikt nichts ändern. Grund der Aufregung war die Unverblümtheit, mit der Strümpell an seinen Werten und Urteilen festhielt, vor allem an der Kontinuität von Wehrmacht und Bundes-

wehr. Die Kritik galt der fehlenden "Political Correctness", wie man später sagen würde. Der selbstsichere General hatte, ohne es zu wollen, dem Ansehen seines Staates und dessen Armee geschadet – war doch deren Bestreben darauf gerichtet, sich von der Nazivergangenheit abzugrenzen und ihren gegenwärtigen Platz bei den Verbündeten in Westeuropa und den USA zu betonen.

Die Geschichte von Ludwig und Lisbeth Stillger dagegen stieß auf große Resonanz beim Gros der Zuschauer. Volkenborn berichtete später über die Flut von Briefen, die außer an den Sender auch an ihn als Regisseur gerichtet waren:

Für mich war es schön zu sehen, wie so ganz normale Leute darauf reagiert haben und gesagt haben: "Das kann doch nicht sein" – auch aus so'm Gerechtigkeitsempfinden heraus. Die haben mir in 'nem Umschlag 20 D-Mark geschickt und geschrieben, ich soll das weiterleiten (Interview 2005).

Seinen Erfolg in der Bundesrepublik verdankte der Film nicht zuletzt einer Lücke im kollektiven Gedächtnis der Westdeutschen. Vergleichbar mit dem Schock, den im selben Jahr die Ausstrahlung des amerikanischen Fernseh mehrteilers *Holocaust* über die Judenvernichtung in Deutschland ausgelöst hatte, gelangte mit den *Unversöhnlichen Erinnerungen* ein bisher vernachlässigtes Kapitel des innerdeutschen Widerstands ins öffentliche Bewusstsein: der aktive Kampf von Hitlergegnern in der Illegalität, der Emigration oder eben im Spanischen Bürgerkrieg.

Für Klaus Volkenborn und seine Teamkollegen waren in Westberlin lebende Antifaschisten die Entdeckung der 1970er Jahre. Während des Studiums an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) drehte Volkenborn 1973 seinen ersten Film *Die Straße im Widerstand* nach Motiven des Buchs *Unsere Straße* von Jan Petersen. Es ging darin um die Geschichte der "Krummestraße", einer "roten" Straße in Berlin-Charlottenburg, deren Bewohner sich lange Zeit der Nazi Herrschaft widersetzt hatten. Der Regiestudent Volkenborn fand 1973 einige von ihnen, die Konzentrationslager (KZ) oder Zuchthaus überlebt hatten, in eben dieser Straße wieder:

Das waren Maurer, Gärtner, was weiß ich, proletarische oder kleinbürgerliche Leute mit 'ner sehr klaren Haltung gegen den Faschismus, die auch ihr Leben dafür riskiert hatten, und die in Westberlin lebten und vollkommen isoliert waren. Die kriegten keine Entschädigung als Verfolgte des Naziregimes, weil sie sich nicht losgesagt hatten von der KPD

beziehungsweise SEW. Die hatten auch keine Rentenansprüche für die Zeit, in der sie politisch inhaftiert waren. Im Gegensatz dazu hatten ehemalige SS-Leute durch ein Urteil erreicht, dass ihnen die Zeit in der SS für die Versorgung anerkannt wurde (Interview 2005).

Was der Regisseur hier rund 30 Jahre später beschreibt, ist seine eigene Erinnerungsarbeit, die ihm Motivation war zum Filmthema "Antifaschismus". Es ist die Erfahrung, die seine Generation mit der Aufarbeitung der jüngsten deutschen Vergangenheit gemacht hatte. Die persönlichen Erinnerungen kollidierten mit dem erworbenen Kollektivgedächtnis. Volkenborn hierzu:

Wir sind aufgewachsen mit der Kollektivschuld, Vorreiter des Widerstands waren für uns die Geschwister Scholl und Graf Stauffenberg. Und plötzlich merkt man, dass uns in der Schule ein wesentlicher Teil der deutschen Geschichte vorenthalten wurde. Und da wird man natürlich sauer und ist ziemlich erbost über dieses System. Das war ein wichtiger politisch-emotionaler Zugang für mich (Interview 2005).

Die Abwesenheit des kommunistischen Widerstands im sozialen Gedächtnis – 1979 bereits zum großen Teil ein medienvermitteltes – markierte laut Volkenborn nicht nur eine Leerstelle. Vielmehr schien dieser Teil der Geschichte noch von Vorstellungen besetzt, die aus der NS-Vergangenheit kamen und in der Nachkriegszeit reaktiviert wurden: "Kommunisten waren ja Menschen, vor denen man sich gruselte, also – ganz gefährliche Kerle – wie auf den Postern der 50er Jahre, auf denen der Kommunist das Messer quer im Mund hat" (Interview 2005).

Wenn jetzt die Zuschauer der *Unversöhnlichen Erinnerungen* in Ludwig Stillger einem Kommunisten begegneten, der ihr Nachbar sein könnte, dann musste auch der latente oder offene Antikommunismus der Gegenwart fragwürdig und anachronistisch wirken.

3. DDR 1986: Wie Geschichte in die Köpfe kommt

Die Voraussetzungen für eine Aufführung der *Unversöhnlichen Erinnerungen* in der DDR waren geradezu entgegengesetzt. Das Thema "Spanienkrieg" war nie aus dem Kollektivgedächtnis verschwunden. Bücher, Bilder, Radio, Schallplatte, Film, Fernsehen – unterschiedslos alle Medien waren an der Erinnerungsarbeit beteiligt. Begegnungen mit noch lebenden Spanienkämpfern gehörten zum Standardrepertoire der politischen Bildung. Für Journalisten waren sie bevorzugte Inter-

viewpartner, für Historiker begehrte Zeitzeugen, für Jugendliche Geschichtenerzähler aus dem echten antifaschistischen Leben. Die Professionellen unter den Veteranen schrieben Bücher und Filmszenarien (Schlenstedt 2009). Einige waren zeitlebens Führungskader – Minister, hohe Militärs oder Politbüromitglieder. Andere arbeiteten ohne Aufhebens in ihren erlernten Berufen. Spanienkämpfer waren in allen sozialen Schichten zu finden. Sie hatten eine eigene Organisation, die “Sektion ehemaliger Spanienkämpfer” im “Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer der DDR”. Unter den Interbrigadisten gab es auch Ausgegrenzte, politische Widersacher und Regimekritiker.

Alles in allem: die Ludwig-Stillger-Generation des Ostens.

Was sie von den Stillgers im Westen grundsätzlich unterschied, war nicht allein der privilegierte Status oder die Nähe zur politischen Macht. Ihre biografisch verbürgte Zeugenschaft dafür, als Deutsche “auf der richtigen Seite der Barrikade” gestanden zu haben, machte sie personaliter zu Instanzen der Zusammengehörigkeit von Antifaschismus und Sozialismus. Für das Staatswesen DDR war diese Symbiose Existenzbedingung, Legitimierung und Gegenstand ständiger Selbstvergewisserung. Zwischen Erinnerung und Gedächtnis, Medienmacht und Massenwirkung existierte beim Thema “kämpferischer Antifaschismus” eine besonders enge Wechselwirkung.

Dennoch ist unter dem Gesichtspunkt medialer Erinnerungsbildung eine Differenzierung zwischen politischer Ideologie und dem Wirkungsradius unterschiedlicher Medien unerlässlich. Der gebräuchliche Slogan vom “verordneten Antifaschismus” ist grundsätzlich amedial. Weit interessanter ist die Frage, welche Diskurse, Praktiken, Symbole und Rituale beim “Erinnerungsort Spanien” am Werk waren, welche publizistische und ästhetische Strategien sie bekräftigten, unterliefen oder ihnen entgegenarbeiteten und wie dieser ganze Komplex seinerseits temporären Veränderungen unterlag.

Im November 1986, als die AdK ihre Spanienkriegstage startete und diese mit Volkenborns *Unversöhnliche Erinnerungen* abschloss, hatte der “Erinnerungsort Spanien” bereits eine eigene Geschichte. Paradoxerweise hatte der symbolische Ort umso größeres Gewicht bekommen, je mehr sich der historische entfernte – ein typisches Anzeichen für Mythenbildung. Die Chiffre “Spanischer Bürgerkrieg” im Kollektivgedächtnis war am Ende identisch mit dem Kampf kommunistischer deutscher Antifaschisten in den Internationalen Brigaden.

In dieser reduzierten Form wurde der „Mythos Spanien“ (Uhl 2004) immer mehr zum Teil des Bildes, das sich der Staat von seiner eigenen Geschichte machte. Die DDR war darin das siegreiche Ergebnis dieser Kämpfe und Beispiel für die historische Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung. Zu diesem Positivbild gehörte der Widerstand gegen den Faschismus schließlich wie selbstverständlich.

Der Spanienkrieg wurde im Geschichtsunterricht behandelt, jedes Kind konnte schon in der Grundschule alle drei Strophen von „Spaniens Himmel“ singen, Ernst Busch war ein lebendes, danach ein auf Dauer gestelltes singendes Denkmal. Allein nach Hans Beimler waren Straßen, Schulen, Arbeitsbrigaden, Armeeeinheiten, selbst Betriebsferienheime und Restaurants der Staatlichen Handelsorganisation benannt (Reinecke 2008: 30; Asholt/Reinecke/Schlünder 2008: 220).

Die Symbolwelt „Spanienkrieg“ in ihrer Dauerpräsenz war eine multimediale, aber in sich geschlossene, jederzeit abrufbare Formation: die Lieder des Thälmann-Bataillons gehörten dazu, geballte Fäuste auf schwarzroten Plakaten, Maschinengewehre auf goldbefranzten Wanderfahnen, die Arthur-Becker-Medaille, die Hans-Beimler-Wettkämpfe der Freien Deutschen Jugend (FDJ) und vieles mehr. Charakteristisch für solche Symbole war, dass sie sich von ihrer primären Funktion gelöst hatten und in ein Arsenal aus wieder verwendbaren propagandistischen Versatzstücken eingegangen waren. Die Sterne am Himmel über Spaniens Schützengräben waren für jede Lagerfeuerromantik abrufbar. Neutralisierte Symbole konnten eine reine Signalwirkung ausüben, deren Verwendungszweck mehr oder weniger beliebig war – Spanienbilder auf Streichholzschachteln etwa oder Signets auf Speisekarten. Die ursprüngliche Funktion, eine Tradition wachzuhalten, traten Symbole dieser Art ab an Wirkungsmechanismen, wie sie der kapitalistischen Werbe- und Warenwelt eigen waren. Firmenlogos und Modelabels vergleichbar benutzten sie den Wiedererkennungswert der Signale für Botschaften ihrer Wahl.

Die symbolische Omnipräsenz des Spanienkriegs im DDR-Alltag sorgte dafür, dass dieser allgegenwärtig war, ohne wirklich bekannt zu sein. Seine einseitig geschichtsoptimistische Aufladung verhinderte eine wirkliche Auseinandersetzung mit den historischen Geschehnissen. Gerade für die DDR wäre eine Aufarbeitung der Erfahrungen mit dem Stalinismus, mit den internationalen antifaschistischen Bewegungen und mit den Konflikten der Kommunisten untereinander existen-

tiell wichtig gewesen. Als Staatsdoktrin, Wunschtradition, Erziehungsziel, Wehrmotiv und Sicherungsgrund – kurz: als Legitimationsdiskurs – kam dem Antifaschismus seine tatsächliche historische Legitimierung mehr und mehr abhanden. Einen “Gipfel der Instrumentalisierung des Antifaschismus” nannte selbst der Komiteevorsitzende der Spanienkämpfer die Bezeichnung der Mauer als “antifaschistischen Schutzwall”, allerdings erst im Wendejahr 1990 (Priess 1996: 309).

Die Legitimität des kommunistischen Widerstands als Gründungsvoraussetzung der DDR ist andererseits unter der summarischen Instrumentalisierungsthese nicht zu fassen. Legitim war zum Beispiel die Erinnerung an die “Stillgers des Ostens” als Gründungsgeneration für die “antifaschistisch-demokratische Ordnung” nach 1945.

Auch dafür gibt es Medienzeugnisse. Eine eindrucksvolle Metapher fand Konrad Wolf in seinem autobiographischen Spielfilm *Ich war Neunzehn* (1968).

Am Tag nach der ausgelassenen Siegesfeier der sowjetischen Soldaten am 1. Mai 1945 – einer Schlüsselszene des Films – fährt der altersschwache Lautsprecherwagen der Rotarmisten durch Brandenburg. Unter den Soldaten sind kommunistische Häftlinge, die kurz zuvor aus dem Zuchthaus befreit worden waren. Der Wagen hält, ein kleiner, ausgezehrter Mann steigt aus. Eine Ortschaft ist nicht zu sehen, nur eine Wasserpumpe und im Hintergrund ein Gehöft. Ein schwerer Mann mittleren Alters, es kann der Bauer sein, trifft an der Pumpe auf den Ankömmling. Der Einheimische erfährt, dass der Fremde aus dem Zuchthaus kommt und der neue Bürgermeister sein wird. Er geht zum Gehöft zurück, das Armeefahrzeug setzt sich wieder in Bewegung, der Alte bleibt allein zurück. Vor der Abfahrt hatte er die Soldaten gebeten: “Genossen, spielt mir noch mal die Platte vor”. Aus dem scheppernden Lautsprecher ertönt das *Lied von der Jaramafront*, gesungen von Ernst Busch, die Kratzgeräusche der abgespielten Grammophonplatte sind deutlich zu hören. Mit dem verschwindenden Auto zoomt die Kamera von der Großaufnahme allmählich in die Totale, bis der Alte nur noch als Punkt zu sehen ist. Der *zoom out* dauert volle drei Minuten lang, auf der Tonspur laufen synchron vier der fünf Strophen des Liedes – für den Film eine Ewigkeit. Der Zuschauer bleibt währenddessen mit der *Jaramafront* und dem verschwindenden Bild allein.

Abb. 3: Das Lied von der Jaramafront in *Ich war neunzehn*

Quelle: Konrad Wolf (1968): *Ich war neunzehn*. Filmstills.

Der Film lässt offen, ob der alte Kommunist selbst ein ehemaliger Spanienkämpfer ist oder ob er das “Erinnerungsbild Spanien” als Überlebenshilfe und Hoffnungsinhalt im Gedächtnis bewahrt hatte. Bei dem Regisseur Konrad Wolf spielten mit Sicherheit die eigenen Kindheitserinnerungen aus dem Moskau der 1930er Jahre, wie sie Susanne Schlünder belegt hat, in diese Metapher hinein (Schlünder 2009). 1968, als der Film in die Kinos kommt, zieht die Szene eine Spur ins kollektive Gedächtnis, die zum authentischen Antifaschismus der Anfangsjahre zurückführt.

Zur gleichen Zeit, als Konrad Wolf *Ich war neunzehn* in den Babelsberger Studios drehte, entstand dort der Fernsehreihe *Hans Beimler, Kamerad* – ein Beispiel für das über die Massenmedien verbreitete Wunschgeschichtsbild. Technisch konnte er eine Innovation der 1960er Jahre nutzen – die Möglichkeit zur Produktion und Übertragung großformatiger Filme auf den elektronischen Fernsehempfang. Das neue Format wurde zuerst für Abenteuerfilme verwandt.

Mit übersichtlichen Handlungsstrukturen, einfachen Spieler-Gegenspieler-Konstellationen und einem Vorbildhelden als Identifikationsfigur waren Unterhaltungswert und hohe Zuschauerzahlen vorab garantiert.

Der Regisseur und Drehbuchautor Rudi Kurz war erfahren in diesem Genre und auch in dessen politischer Verwertbarkeit. Von 1967 bis 1969 hatte er einen Zyklus über die Arbeit der Sicherheitsorgane mit einer durchgehenden heldenhaften Hauptfigur gedreht. Im Beimler-Film diente das gleiche Muster der massenkompatiblen Konstruktion eines antifaschistischen Heldenbildes. Der Zeitrahmen beschränkte sich auf die letzten drei Lebensjahre des historischen Beimler von 1933 bis 1936: Arbeit in der Illegalität, Haft im Konzentrationslager Dachau, Flucht aus dem KZ und schließlich Kampf in Spanien bis zum Tod in Madrid. Der Actionfilm wurde allen Anforderungen des Genres gerecht. Er hatte Spannung, Tempo und prominente, gern gesehene Schauspieler. Das Problem bestand darin, dass der irreführende Eindruck erweckt wurde, es handle sich hier um eine biografisch verbürgte Geschichtsdarstellung. Der Regisseur bekannte sich dazu, "ein starkes emotionales Erlebnis" erzielen zu wollen "anhand der realistischen dramatischen Nachgestaltung entscheidender Jahre eines großen Kommunisten" (Kurz 1970: 232).

Das Lied "Hans Beimler, Kamerad" gab dem Film seinen Titel. Ernst Busch hatte den Text 1937 innerhalb weniger Stunden an der spanischen Front verfasst. Noch unter dem frischen Eindruck vom Tod Beimlers dichtete Busch die Verse auf die alte Melodie von *Ich hatt' einen Kameraden*. Die Gelegenheitsarbeit gewann eine zweite, verdiente Popularität. In der Gegenwart der DDR gehörte der bekannte Song längst zum Kanon der multipel verwendbaren Kampfgesänge. Im Film wurde es wie immer von Ernst Busch gesungen, allerdings nicht in der Originalversion, sondern in einer von den Spuren der Kämpfe gereinigten Studioaufnahme aus dem Jahr 1964.

Das Thrillerformat beförderte zwar das emotionale Ausreizen von Thema, Stoff und Figur, setzte aber ein Surrogat an die Stelle der behaupteten Geschichtstreue. Der durchweg vorbildhafte Film-Beimler erhielt beispielsweise einen Gegenspieler in der erfundenen Figur eines SS-Gruppenführers mit dem Namen Eisenbrenner. Der dramaturgische Zwang zum Feindbild hatte zur Folge, dass rund zwei Drittel der Handlung auf Beimler als Gefangenen im KZ Dachau verwandt

wurden, während sein Aufenthalt in Spanien nur die zweite Hälfte des letzten Teils einnahm. Auch die Personalisierung der Kräfte des Widerstands ging auf Kosten der historischen Glaubwürdigkeit. Der Internationalismus erhielt die Gestalt des indischen Studenten Tagore, der eine Nachricht Beimlers aus dem Gefängnis an die Genossen in der Illegalität überbringt. Die Bündnispolitik mit deutschen Faschismusgegnern fand ihre Verkörperung in einer fiktiven Gruppe humanistisch gesinnter Bürger, die im Verein mit den Illegalen Beimlers Flucht ermöglichten. Der solcherart zurechtgestutzte kämpferische Antifaschismus erhielt noch zusätzlich eine scheinbar dokumentarische Aktualisierung: Die Hans-Beimler-Wettkämpfe der FDJ bildeten Anfang und Schluss der Filmfolge.

Die Resonanz in den staatstragenden Massenmedien vom Fernsehen selbst über die Tagespresse bis zur Publikumsillustrierten deckte sich folgerichtig mit der geschichtspropagandistischen Verwertung von Stoff und Person. 1971 folgte ein ähnlicher Mehrteiler über den Spanienkämpfer Arthur Becker. Mit dem Aufkommen des Serienformats schrieb und drehte Kurz weitere Kriegs- und Spionagefilme. Die letzte dieser Art war 1984 die 13-teilige Serie *Front ohne Gnade* über Widerstand und Zweiten Weltkrieg von 1933 bis 1945. In Folge 5 entführt der Serienheld, ein deutscher Jungkommunist, einen Hauptmann der "Legion Condor", der sich am Ende als falscher Baron entpuppt. Ein Epilog zeigt, wie die ehemaligen Nazifunktionäre nach kurzer Haft in Westdeutschland eine neue Karriere als CIA-Agenten beginnen.

1986 jährte sich der Beginn des Spanischen Bürgerkriegs zum 50. Mal. Am 12. September hatte ein Film des Dokumentaristen Karlheinz Mund Premiere. Er hieß *Spanien im Herzen. Hans Beimler und andere*. Der Film ging Erinnerungsspuren im Spanien der Gegenwart nach. Er enthielt aktuelle Interviews der Filmmacher mit der in München lebenden Tochter Beimlers und mit der greisen Dolores Ibárruri, zeigte die bekannten Orte der Kämpfe rund 50 Jahre danach und unbekannte zeitgenössische Aufnahmen aus spanischen Archiven.

Ebenfalls 1986 gab es weitere Veranstaltungen und Publikationen, die dem Mythos entgegenarbeiteten. Im Unterschied zu den staats- und ideologietragenden Massenmedien, die keinen Zweifel zuließen an der Gültigkeit der steinernen und papiernen Heldendenkmäler, veröffentlichten die Literatur- und Kunstzeitschriften auffällig viel

unbekanntes Text- und Bildmaterial. Zum Jubiläumsjahr 1986 brachten die Zeitschriften der Künstlerverbände Sondernummern heraus, darunter *Film und Fernsehen*, *Neue Deutsche Literatur*, *Theater der Zeit*, *Bildende Kunst*. Beiläufig und ohne größeres Aufsehen wurde das eine oder andere Tabu gebrochen. Erinnerungsbücher von Spanienkämpfern, die bisher nur gekürzt oder mit zusätzlichen Leseanleitungen herausgekommen waren, erschienen in ihrer authentischen Form (Schlenstedt 2009).

Die Kommunikationssituation von 1986 hatte sich auch für die Rezipienten geändert. Die Tendenz, Tabus zu durchbrechen und verdrängten Tatsachen zu ihrem Recht zu verhelfen, traf sich mit der Kritik vieler DDR-Bürger an mangelnder Transparenz in der Politik, an den erstarrten Normen des Bildungssystems und an zunehmende Repressionen gegen Andersdenkende. Es war die Zeit von Glasnost und Perestroika – und von ihrer Verhinderung.

Je deutlicher die Korrektur, umso geringer die publizistische Reichweite – das war die ungeschriebene Faustregel der Veröffentlichungspolitik.

Die "kleine Öffentlichkeit" der Bücherlesungen, Ausstellungen, Theater- und Filmvorführungen außerhalb der großen Häuser konnte eher dem Diktat der Zensur entgehen. Unter der Hand hatte sich eine Art Ersatzöffentlichkeit mit einem engagierten und politisch hellhörigen Publikum entwickelt. Dieses schwer zu beschreibende DDR-spezifische Publikum reagierte auf neue Akzentsetzungen mit dem Wissen um die offiziellen Lesarten. *Hans Beimler und andere* im Untertitel weckte andere Assoziationen, wenn man *Hans Beimler, Kamerad* kannte. Für die kollektive Gedächtnisbildung mit und ohne Medien ist dieses Phänomen von kaum zu überschätzender Bedeutung. Es fehlt jedoch an adäquaten Analyse- und Darstellungsmethoden.

4. Erinnerungsbildung als Liveprogramm

Die Filmveranstaltungen im Haus der Akademie der Künste in Berlin-Mitte zogen stets ein großes Publikum an. Eintrittskarten für die Vorführungen im Konrad-Wolf-Saal mit seinen 546 Plätzen waren meist schon im Vorverkauf vergeben. Üblicherweise schloss sich an den Filmabend eine Publikumsdiskussion an. Diese und die Zusammenstellung von Filmen zu bestimmten Themenkomplexen war eine Be-

sonderheit der Veranstaltungen in der AdK. Man bekam Filme zu sehen, die nicht im Verleih waren, ohne verboten zu sein. Das konnten Archivfilme sein oder Filme aus dem Ausland, die nur auf Festivals liefen. So gab es zum Beispiel alljährlich eine Woche "Afrikanisches Kino" oder eine Reihe "Gestern in Leipzig, heute in Berlin", wo die Filme der "Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche" präsentiert wurden.

Die besondere Art öffentlicher Kommunikation, die sich hier etabliert hatte, war ein Gemisch aus unterschiedlichen Präsentations- und Diskursformen. Es war Kino, Meinungsaustausch, Themenabend, Begegnungsraum – medienvermittelte und interpersonelle Kommunikation geschahen zur gleichen Zeit und am gleichen Ort. Intermediale Erinnerungsbildung fand hier quasi live statt.

Die beiden Filmtage zum Spanienkrieg gehörten zur Veranstaltungsreihe *Filmdokumente aus Anlaß...* Die Konzeption der Reihe hatten die Mitarbeiter der AdK-Abteilung 'Darstellende Künste', Günter Agde und Volker Weidhaas, 1981 noch unter der Präsidentschaft Konrad Wolfs nach einer Idee von Günther Rücker entwickelt. Der Fokus richtete sich jedes Mal auf ein bestimmtes historisches Datum. Das Prinzip bestand darin, ausschließlich mit unbekanntem Filmmaterial zu arbeiten und dieses ungekürzt, ungeschnitten und unkommentiert zu präsentieren. Das Verfahren, Vergangenheit zu rekonstruieren, indem man ihre materialisierten Zeugnisse aus den Ordnungen der Archive befreit und neu sortiert, lässt sich vergleichen mit einer neuen Art intermedialer Gedächtnisforschung, die der französische Regisseur Chris Marker mit seinen Filmen *Le fond de l'air est rouge* (1977) und *Sans Soleil* (1982) begründet hatte. Filmisches Wahrnehmen und unwillkürliches Erinnern brachte er bei der Vergegenwärtigung politischer Ereignisse und geschichtlicher Konstellationen zusammen. In *Le fond de l'air est rouge* waren es unbekannte Bilder aus der Geschichte linker Bewegungen – vom spanischen Bürgerkrieg bis zu den Aktionen von 1968 weltweit – die er neu zusammensetzte, mit bekannten Ausschnitten der Filmgeschichte (etwa Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* von 1925) kombinierte und auf der Tonspur mit gesprochenen Erinnerungsstücken historischer Personen synchronisierte. Marker organisierte seinen filmischen Erinnerungsraum aus medienhistorischen Abfallprodukten – Fundstücken, die aus alten Wochenschauen herausgeschnitten und weggeworfen worden waren, Archivschnipseln,

Abb. 4: Das Plakat zum Spanienprogramm

**Die Akademie der Künste der DDR und
das Staatliche Filmarchiv der DDR zeigen**



Freitag 7. November

Von 1936 bis 1939 sind in Spanien eintausend Jahre Geschichte explodiert. Spanien wurde zum Spiegel der Welt. Das war der letzte menschliche Krieg, der erste totale Krieg.

Frederic Rossif

18.00

Erde ohne Brot (Las hurdes)
Regie: Luis Bunuel Frankreich 1932
Im Kampf gegen den Weltfeind
(Deutsche Freiwillige in Spanien)
Regie: Karl Ritter Deutschland 1939

20.00

Sterben für Madrid
Regie: Frederic Rossif Frankreich 1962

Samstag 8. November

15.00

Tobis-Wochenschau Nr. 2/1939
Ein guter Kampf (Die Abraham-Lincoln-Brigade
im Spanischen Bürgerkrieg)
Regie: Noel Bruckner/Mary Dore/Sam Sills
USA 1984

17.30

Zu den Ereignissen in Spanien
Regie: Roman Karmen Sowjetunion 1936/37
Deutsche Wochenschauen 1936–1942

20.00

Guernica
Regie: Alain Resnais/Robert Hessens
Frankreich 1950
Unversöhnliche Erinnerungen
Regie: K. Volkenborn/J. Feindt/K. Siebig
Westberlin 1979



**Kartenbestellung di. und do. 10–12 und 14–18 Uhr Telefon:
2 87 82 94 oder 2 82 88 90 Kartenvorverkauf ab 27. Oktober
an den Theaterkassen im Palasthotel**

Quelle: Horst Drescher (1986): *Spanien 1936-1939. Filmdokumente*. Veranstaltungsplakat.

Tonfragmenten, Plakaten, Fotos und 8mm-Streifen. Er holte sie gleichsam aus dem materialisierten Vergessen zurück (Münz-Koenen 2001: 149-166). Denkt man in diesem Zusammenhang an die verschlissenen Symbole und konventionellen Szenarien der machtgesteuerten Erinnerungspolitik in der DDR, dann wird umso deutlicher, dass mit dem verbrauchten Material nur automatisierte Assoziationen abgerufen werden konnten. Bei Marker dagegen wurde Geschichte zu einem Raum voller Spuren und Assoziationen, in den der Kinozuschauer mit seinen eigenen Erinnerungen hineinging, um mit anderen wieder herauszukommen. Markers Kommentar dazu lautet: "Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um. Wie man die Geschichte umschreibt" (Marker 1978).

Die Veranstaltungsreihe *Filmdokumente aus Anlaß...* lässt sich als Übersetzung der Methode, die Marker für den einzelnen Film anwandte, auf die Verknüpfung von Medien und Diskursen zu einem Programm verstehen, in dem sich die Elemente wechselseitig kommentieren. Es ist – verkürzt gesagt – die Übertragung der Montagetechnik vom Film aufs Kino. Unbekanntes Material waren für die Zuschauer von 1986 alle hier versammelten Filme von 1932 bis 1984. Auf DDR-Beiträge, auch wo sie sich anboten, wie den genannten von Karlheinz Mund oder *Busch singt* (1981) von Konrad Wolf, verzichteten die Veranstalter, ebenso auf Spielfilme. Die Auswahl erfolgte unter zwei Gesichtspunkten, die beide den vergessenen oder verdrängten Kapiteln des Spanienkriegs galten. Den ersten Schwerpunkt bildete die Erinnerung an seine Internationalität, den zweiten die Rückbesinnung auf das faschistische Deutschland als Kriegsteilnehmer.

Gezeigt wurden sechs Dokumentarfilme aus Frankreich, den USA, der Sowjetunion, Deutschland 1939 und der Volkenborn-Film sowie neun zeitgenössische Wochenschauen, davon sechs aus Nazideutschland.

Das 30-seitige Programmheft, in schlecht lesbarer Maschinschrift auf eine Art Löschpapier gedruckt, lässt immerhin ahnen, welcher Arbeitsaufwand in dem Vorhaben steckte. Es enthielt Annotationen zu den einzelnen Filmen, Zitate von Zeitzeugen und Ausschnitte aus Publikationen, die in der DDR schwer zugänglich waren – z.B. aus Erinnerungen ehemaliger "Condor"-Flieger oder aus den Kriegstagebüchern von Alfred Kantorowicz. Die erklärte Absicht, Geschichtsbewusstsein über geschichtliches Wissen zu vermitteln, be-

gann mit dem Kenntlichmachen der Wissenslücken – Information allein war schon ein Politikum.

Abb. 5: Aus dem Programmheft: Der Ablaufplan

PROGRAMM		
Freitag, 7. November 1986		
<u>18.00 Uhr</u>		
<u>Erde ohne Brot (Las Hurdes)</u>	Frankreich 1932	28'
Regie: Luis Buñuel		
<u>Im Kampf gegen den Weltfeind</u>	Deutschland 1939	65'
(Deutsche Freiwillige in Spanien)		
Regie: Karl Ritter		
<u>20.00 Uhr</u>		
<u>Sterben für Madrid</u>	Frankreich 1962	85'
Regie: Frédéric Rossif		
Samstag, 8. November 1986		
<u>15.00 Uhr</u>		
<u>Tobis-Tonwoche Nr. 2</u>	Deutschland 1939	10'
<u>Ein guter Kampf</u>	USA 1984	98'
(Die Abraham-Lincoln-Brigade im Spanischen Bürgerkrieg)		
Regie: Noel Bruckner/Mary Dore/ Sam Sills		
<u>17.30 Uhr</u>		
<u>Zu den Ereignissen in Spanien</u>	Sowjetunion 1936/37	28'
(Teil 3, 10, 18)		
<u>Wochenschauen</u>	Deutschland 1937-42	
Bavaria-Tonwoche	Nr. 39/1937	12'
Bavaria-Tonwoche	Nr. 14/1938	13'
Tobis-Tonwoche	Nr. 15/1939	14'
Ufa-Tonwoche	Nr. 25/1939	13'
Deutsche Wochenschau	Nr. 20/1942	30'
<u>20.00 Uhr</u>		
<u>Guernica</u>	Frankreich 1950	14'
Regie: Alain Resnais/Robert Hessens		
<u>Unversöhnliche Erinnerungen</u>	Berlin (West) 1979	88'
Regie: Klaus Volkenborn/Johann Feindt/Karl Siebig		
Änderungen vorbehalten!		

Quelle: *Spanien 1936-1939. Film Dokumente und Erinnerungen* (AdK Programm, S. 2).

Von den beiden Vorfahrtagen sind keine Ton-, Text- oder Bildprotokolle überliefert, wohl aber von der umfangreichen Vor- und Nachbereitung, deren Materialien im Archiv der AdK vier dicke Aktenordner füllen. Zur Vorarbeit gehörte, dass man unter den Akademiemitgliedern (hochrangigen Künstlern) Verbündete finden, die übergeordneten Instanzen von der Verwaltung bis zum Präsidenten (damals Manfred Wekwerth) für das Vorhaben gewinnen und nicht zuletzt Argumente sammeln musste für die zu erwartende Kritik an dem selbstverantworteten Umgang mit Geschichte.

Das Rahmenkonzept zu *Spanien 1936-1939/Filmdokumente* ging im Juni 1986 als Brief an das Akademiemitglied Gerhard Scheumann. "Modellfall Spanien" nannte der Briefschreiber Volker Weidhaas das Vorhaben und bezog das auf dessen weltpolitische Aktualität. Er zitiert den sowjetischen Dramatiker Wsewolod Wischnewski: "Es darf keine Vereinfachung der Ereignisse geben, keine Schönfärberei und Bagatellisierung der spanischen Tragödie" (AdK-O: ZAA 441).

Schönfärberei meinte die nachträgliche Heroisierung des kommunistischen Widerstands, Bagatellisierung das Ausklammern der politischen Divergenzen unter den Bündnispartnern. Beides galt auch für die anderen sozialistischen Länder. Über dem Feiern des Sozialismus als späten Sieg über Franco-Spanien war verdrängt worden, dass Anarchisten, Troztkisten und Syndikalisten aus aller Welt zwischen 1936 und 1939 Verbündete im Kampf gegen faschistische Diktaturen waren. Mit dem Verdrängen der Konflikte geriet nicht nur die Internationalität des antifaschistischen Widerstands aus dem Blick, sondern auch der Einsatz der Antifaschisten für eine demokratische Republik als Gesellschaftsform. Führt man sich den oben erwähnten Kurzschluss zwischen Antifaschismus und DDR-Sozialismus vor Augen, dann offenbart der Ausschluss der Demokratie das Ausmaß der Defizite. Auch das absichtliche Ausblenden der spanischen sozialen Revolution gehörte in diesen Kontext.

Ursprünglich war geplant, zwei spanische Erinnerungsfilme aus der Nach-Franco-Zeit ins Programm zu nehmen, die sich mit dem Anarchismus-Problem beschäftigten: *Caudillo* (1977) und *Alte Erinnerungen* (1978). Dieses Vorhaben ließ sich nicht realisieren. Zum Auftakt lief Buñuels Filmessay *Las Hurdes* (Erde ohne Brot, 1932), der in drastischen Bildern das Elend der Landbevölkerung in den ärmsten Regionen der iberischen Halbinsel schilderte. Er machte be-

wusst, dass dies der soziale Boden der Revolution und Voraussetzung für die Spanische Republik war.

Die zweite Perspektive, den Spanienkrieg in den Kontext der ungeteilten deutschen Geschichte zu stellen, war noch brisanter. Die Frage, „was ‘Condor’-Flieger und Thälmann-Brigadisten nach Spanien trieb“ (AdK-O: ZAA 442) und der Vorschlag, *Unversöhnliche Erinnerungen* ins Programm zu nehmen, lenkten die Aufmerksamkeit darauf, dass die faschistische Intervention ebenfalls zur deutschen Vergangenheit gehörte. Volkenborns Film mit den zwei konträren Biografien legte eine solche Fragestellung durchaus nahe – und zwar mit anderen Vorzeichen als in der Bundesrepublik. Der kollektiven Amnesie des kommunistischen Antifaschismus dort entsprach das Verdrängen der faschistischen Realität vor 1945 hier. Anders sind Sätze wie diese kaum zu verstehen: „Gewiß, auch die Lieder und Legenden gehören zu Spanien, doch enthebt uns das nicht der Pflicht, mehr zu versuchen als Erinnerungsarbeit“ (AdK-O: ZAA 441).

„Mehr als Erinnerungsarbeit“ bezog sich nur auf den ersten Blick auf rudimentäre Symbole und gefilmte Heldenbilder. Die Brisanz des Unternehmens bestand darin, das herrschende Geschichtsbild oder genauer: die Art und Weise, wie Geschichte in die Köpfe kommt, in Frage zu stellen. Weidhaas dazu:

Konrad Wolf verwies seinerzeit in der Akademie mit Hartnäckigkeit darauf, daß Geschichte unteilbar sei, forderte dazu auf, Geschichte nicht nur danach zu befragen, inwieweit deren Verlauf unsere Wünsche bestätigt, sah im Geschichtswissen nur eine Voraussetzung für Geschichtsbeußtsein (AdK 1986: 7).

Auf den ersten Blick ist eine solche Aussage eine Selbstverständlichkeit. Für das im Lesen von Subtexten geübte DDR-Publikum hieß das im Klartext: Wir bekommen nur einen Teil der Geschichte vermittelt; der uns nahegebrachte Geschichtsverlauf ist eine Wunschkonstruktion; von uns wird lediglich Bestätigung verlangt; das so erzeugte Geschichtsbewusstsein kommt auch ohne Wissen aus.

Der Verweis auf Konrad Wolf hatte noch einen anderen Hintergrund. Zufall oder nicht – alle Veranstaltungen der Themenreihe *Filmdokumente aus Anlaß...* hatten politische Inhalte und unter ihnen dominierte die Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus.

Die erste Veranstaltung dieser Art hatte am 22. Juni 1981, dem 40. Jahrestag des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion, stattgefunden.

den. Ein absolutes Novum war damals, dass in diesem Rahmen neben sowjetischem und amerikanischem Dokumentarmaterial auch nationalsozialistische Wochenschauen gezeigt wurden. Es bedurfte der ganzen Autorität Konrad Wolfs als Akademiepräsident und als ehemaliger Soldat der Roten Armee, das ungekürzte, unzensierte, unkommentierte NS-Material vorführen zu können.

Ein weiteres Problem wurde akademieintern, d.h. nur mit dem Wissen des Akademiepräsidenten und der beiden beteiligten Mitarbeiter Agde und Weidhaas auf nicht ganz legale Weise gelöst. Für NS-Kriegs-Wochenschauen gab es besondere Einschränkungen, die noch auf eine Bestimmung des Alliierten Kontrollrats von 1945 zurückgingen. Sie trugen die offizielle Bezeichnung "Vorbehaltsfilme". Im Staatlichen Filmarchiv der DDR durften sie nicht einmal angesehen werden, im Bundesfilmarchiv Koblenz galten strenge Auflagen. Die sahen u.a. vor, dass Ausleihe und Vorführung jedes Mal einer Genehmigung bedurften. Diese wiederum wurde nur erteilt, wenn für die öffentliche Aufführung der Veranstalter einen Einführungsvortrag und eine anschließende Diskussion vertraglich garantierte. Zwischen dem Leiter des Koblenzer Archivs und der Filmabteilung der AdK existierten informelle Arbeitsbeziehungen auf der Grundlage gegenseitigen Vertrauens. Praktisch bedeutete dies: Einer der Mitarbeiter rief in Koblenz an und bat darum, das brisante Material für zwei Tage ausleihen zu dürfen. Das geschah ohne die üblichen Formalitäten wie Leihvertrag und Versicherung. Mit dem Zug wurden die Filme nach Westberlin gebracht und beim Leiter des (ebenfalls eingeweihten) *Arsenal* abgeliefert. Dorthin schickte der Ostberliner Akademiepräsident seinen Wagen mit Diplomatenstatus und am Abend waren die Büchsen im Vorführraum des Kinosaals. Am nächsten Morgen ging es auf demselben Weg zurück. Das wichtigste an der Aktion waren Geheimhaltung und das Vermeiden jeglicher Kontrolle.¹

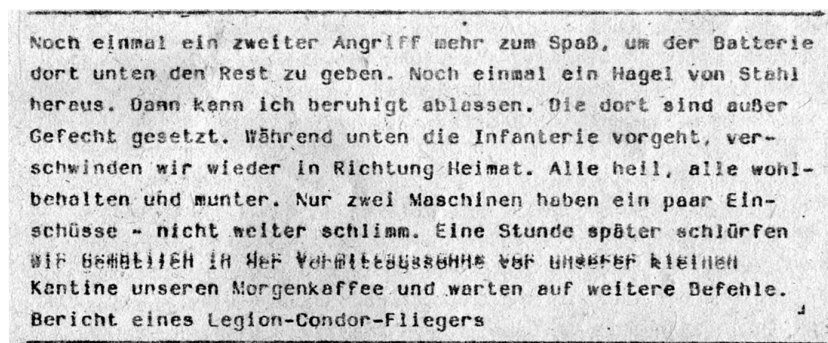
Mit den Jahren lockerte das DDR-Filmarchiv seine Bestimmungen. 1986 kamen die Leihgaben zur Spanienveranstaltung auf dem kurzen Weg vom Hausvogteiplatz in die Hermann-Matern-Straße.

Das Prinzip, die Nazi-Wochenschauen ungeschnitten, ungekürzt und unkommentiert zu zeigen, blieb jedoch im Brennpunkt des Für und Wider. In den *Unversöhnlichen Erinnerungen* war die Kontrast-

1 Für die einschlägigen Informationen danke ich Günter Agde.

montage der getrennt gefilmten Lebensläufe ein wichtiges Darstellungsmittel und Grund dafür, auf Kommentare zu verzichten. Im Programm "Spanien 1936-1939/Filmdokumente" sorgte dieselbe Methode dafür, das unkommentierte Material für sich sprechen zu lassen. Auf Buñuels *Las Hurdes* folgte der 66-minütige NS-Kompilationsfilm von 1939 *Im Kampf gegen den Weltfeind – Deutsche Freiwillige in Spanien*. Der Regisseur Karl Ritter breitet darin die Heldentaten der "Legion Condor" aus und zeigt Aufnahmen zerstörter Häuser als Beweis für die Tüchtigkeit der deutschen Flieger. Das Programmheft zitiert einen "Condor"-Legionär, dessen Bericht unwillkürlich an Strümpells launige Schilderung seiner spanischen Fliegereinsätze denken lässt.

Abb. 6: Aus dem Programmheft: "Ein Condor-Flieger berichtet"



Quelle: *Spanien 1936-1939 Film. Dokumente und Erinnerungen* (AdK Programm, S. 9).

Auch Strümpells Leitmotiv, die Welt vor dem Bolschewismus bewahren zu wollen, kommt fast unverändert im Buch eines Karl Georg von Stackelberg mit dem Titel *Legion Condor* (Berlin 1939) zur Sprache, das ebenfalls im Programmheft zitiert wird:

Die Geschichte wird dereinst den spanischen Krieg als entscheidende Schlacht für die Sache Europas werten, als Vernichtungskampf gegen den Weltbolschewismus, der seine Klauen nach einem neuen Opfer ausstreckte [...] (AdK Programm: S. 8).

Da *Unversöhnliche Erinnerungen* als letzter Beitrag lief, waren Volkenborns Film die entsprechenden NS-Streifen bereits vorausgegan-

gen – der erwähnte Propagandafilm von Ritter, die “Tobis”-, “Ufa-” und “Bavaria”-Tonwochen von 1937 bis 1939, die 30-minütige *Deutsche Wochenschau* von 1942 mit der Truppenparade vor Franco in Madrid “zum vierten Jahrestag der Befreiung Madrids von bolschewistischer Blutherrschaft” (AdK Programm, S. 23).

Die Zuschauer im Filmsaal der AdK waren 1986 anders vorbereitet als das Zufallpublikum vor den häuslichen Fernsehern 1979. Der Unterschied bestand nicht primär im zeitlichen Abstand von sieben Jahren oder in der West-Ost-Differenz. Vielmehr war die Medienpräsenz eine grundsätzlich andere. Damals wurde die TV-Sendung *Unversöhnliche Erinnerungen* am Ende eines abendlichen Unterhaltungsprogramms ausgestrahlt, jetzt lief der Film am Schluss eines thematisch durchkomponierten Filmprogramms.

Den Kontrast zum NS-Material bildeten antifaschistische Dokumentarfilme von internationalem Rang: Neben dem Eröffnungsfilm von Buñuel lief Roman Karmens Zeitzeugenbericht *Zu den Ereignissen in Spanien* (Moskau 1936/37) sowie eine Gruppe aus mehreren Langmetragefilmen: *Guernica* (Alain Resnais/Robert Hessens, Frankreich 1950), *Sterben für Madrid* (Frédéric Rossif, Frankreich 1962) und *Ein guter Kampf. Die Abraham-Lincoln-Brigade im Spanischen Bürgerkrieg* (USA 1984) von Noel Bruck, Mary Dore und Sam Sills. Zu dieser Gruppe gehörte jetzt *Unversöhnliche Erinnerungen*.

Mit den vier Langfilmen waren insgesamt zwei Gruppierungen entstanden. Die eine (“Dokumente”) umfasste die kürzeren Archivfilme von 1932 bis 1942, die zweite (“Erinnerungen”) die Langmetragefilme von 1950 bis 1984. Die zweite, reflexive Gruppe der Rückerinnerungen, war die gegenwartsnähere. In ihr wurde Erfahrung zum geschichtsanalytischen Instrumentarium. Die “spanischen Erfahrungen”, so die Konzeption, prägten entscheidend

das Verhalten in den politischen Auseinandersetzungen der Folgezeit (vom zweiten Weltkrieg über den Kalten Krieg bis zum Vietnamkrieg) – je nachdem, auf welcher Seite der Barrikade sie gemacht wurden (AdK-O: 442).

Die “Erinnerungsfilme” brachten jene Erfahrungsdimension ein, die in *Unversöhnliche Erinnerungen* die Biographie Ludwig Stillgers vermittelte. Dessen Part war im neuen Kontext ebenfalls verändert. Sein politisches Engagement nach 1945 gegen die Remilitarisierung in Westdeutschland bekam angesichts der aktuellen Bedrohung durch die

Raketenstationierung in DDR und BRD eine aktuelle Note. Den Ostzuschauern fiel auf, dass Stillger jede rückwärtsgewandte Heldenverehrung ablehnte, den Spanienkrieg nicht nachträglich glorifizierte und ohne jede Schützengrabenromantik auskam. Der ehemalige Maurer in seiner Remscheider Wohnküche war auch hier der Sympathieträger.

Der Part des Generals Strümpell wirkte dagegen weniger provozierend als im Westen. Dass ein "Condor"-Pilot und Bundeswehrgeneral ein alter Nazi war, verwunderte kaum jemanden. Der sonore alte Herr in seiner grenzenlosen Naivität konnte einem Kabarettprogramm entstammen, wenn man die Nummer nicht als überzogen empfunden hätte. Statt dessen entfalteten die Originaldokumente aus der NS-Zeit eine Wirkung besonderer Art. Im Unterschied zum Wohnzimmerton der Volkenborn-Interviews kamen die Reden der "Condor"-Aktivisten auch in ihrer medialen Beschaffenheit aus der Vergangenheit. Nicht nur der Inhalt, auch Diktion und Lautstärke gehörten einer anderen Zeit an. Die Sprache der Nazipropaganda war die von Stadien und Aufmarschplätzen. Das Medium ihrer technischen Reproduzierbarkeit war der Rundfunk. Den Dokumentarfilmen aus dem Spanienkrieg merkte man an, dass die NS-Rhetorik die der lauthals gesprochenen Sprache war und die Filmbilder sie lediglich illustrierten. Die in den Filmbüchsen konservierte Geschichte bewahrte darin auch ihre eigene mediale Vergangenheit auf. Für die Zuschauer von 1986 waren die alten Aufnahmen ein sicht- und hörbarer Anachronismus. Die historisch überholte Technik sorgte ihrerseits für ein distanziertes Verhältnis zu den Botschaften, die sie aussendete. Die Filmdokumente offenbarten, dass Geschichte und Gedächtnis an das Medium ihrer Wahrnehmung gebunden und Medien keine neutralen Transportmittel von Botschaften sind, die auch anderswo existieren. Im Jahr 1986 mussten auf das Publikum des elektronischen Zeitalters die Verlautbarungen aus der medialen Vorvergangenheit ähnlich gewirkt haben wie Höhlenzeichnungen auf Schriftgelehrte.

Die Reaktionen der Zuschauer bewiesen dann auch, dass die Selbstdemontage der Nazipropaganda gelungen, aber keine Sensation war. Den mit Abstand nachhaltigsten Eindruck hinterließ in Ostberlin der US-amerikanische Beitrag *Ein guter Kampf* über die "Abraham-Lincoln-Brigade". Der Film von 1984 wirkte wie eine Fortsetzung der *Unversöhnlichen Erinnerungen*. Auf ähnliche Weise wie 1979 in der Bundesrepublik war man auf eine empfindliche Leerstelle im Kollekt-

tivgedächtnis aufmerksam geworden. Auch hier waren Feindbilder zu korrigieren und Gedächtnislücken zu füllen, vor allem aber war dem Thema Antifaschismus ein neues internationales Kapitel hinzuzufügen.

Literaturverzeichnis

- AdK-O: Akademie der Künste. Archiv der Akademie der Künste der DDR. ZZA 2528 (Blatt 441-444).
- AdK-Mitteilungen: Akademie der Künste der DDR (Hrsg.) (1986): *Mitteilungen*, Jg. XXV, Nr. 2.
- AdK-Programm: Akademie der Künste der DDR. Sektion Darstellende Kunst (Hrsg.) (1986): *Spanien 1936-1939 Film. Dokumente und Erinnerungen*. Berlin.
- Asholt, Wolfgang/Reinecke, Rüdiger/Schlünder, Susanne (Hrsg.) (2008): *España en el corazón. Der Spanische Bürgerkrieg: Medien und kulturelles Gedächtnis*. Bielefeld: Aisthesis.
- Interview (2005): *Interview mit Klaus Volkenborn am 21. April 2005 in Berlin*. Gesprächsführung: Jochen Voit. <http://erinnerungsort.de/Klaus-Volkenborn_46.html> (10.12.2008).
- Kurz, Rudi (1970): *Hans Beimler, Kamerad*. Berlin: Henschel.
- Münz-Koenen, Inge (2001): "Die Macht der Bilder und der Sog der Worte. Die Achtundsechziger in einer medialen Schwellensituation". In: Ott, Ulrich/Luckscheiter, Roman (Hrsg.): *Belles lettres/Graffiti. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*. Göttingen: Wallstein, S. 149-166.
- Priess, Heinz (1996): *Spaniens Himmel und keine Sterne. Ein deutsches Geschichtsbuch. Erinnerungen an ein Leben und ein Jahrhundert*. Berlin: edition ost.
- Reinecke, Rüdiger (2008): "Erinnerung an den Spanischen Bürgerkrieg – Medien und Konjunkturen". In: Asholt, Wolfgang/Reinecke, Rüdiger/Schlünder, Susanne (Hrsg.): *España en el corazón. Der Spanische Bürgerkrieg: Medien und kulturelles Gedächtnis*. Bielefeld: Aisthesis, S. 27-38.
- Schlenstedt, Silvia (2009): "Der Spanienkrieg in der Literatur der DDR. Überblick und Beispiele". In diesem Band.
- Schlünder, Susanne (2009): "Film und Erinnerungsbildung: Konrad Wolf und der spanische Bürgerkrieg". In diesem Band.
- Uhl, Michael (2004): *Mythos Spanien. Das Erbe der internationalen Brigaden in der DDR*. Bonn: Dietz.
- ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) (2005): *Das kleine Fernsehspiel*. Infobox. <<http://daskleinefernsehspiel.zdf.de/ZDFde/inhalt/5/0,1872,2030213,00.html>> (10.12.2008).

Filmverzeichnis

Kurz, Rudi (1969): *Hans Beimler, Kamerad*. 4 Teile. Fernsehfilm. DDR: DEFA, 386 Minuten.

Marker, Chris (1977): *Le Fond de l'air est rouge*. Dokumentarfilm. Frankreich. 180 Minuten.

Volkenborn, Klaus (1979): *Unversöhnliche Erinnerungen*. Dokumentarfilm. BRD: ZDF, 92 Minuten.

Wolf, Konrad (1968): *Ich war neunzehn*. Spielfilm. DDR. 115 Minuten.